

# Od *Płatonowa* do Sachalina

---

*Andrzej Ksenicz*

ABSTRACT: The author attempts to specify the facts related to the publications and the reaction of criticism to the first dramatic writings by Czekhov. The young author had to break the old canons of dramatical art, which led to a strong reaction of the supporters of the traditional understanding of drama. This is exemplified by the history of the “Ivanov” performance.

KEY WORDS: Russian literature, drama, Anton Czekhov

Nie będzie zaskoczeniem stwierdzenie, że dramaturgia Antona Czechowa cieszy się w krytyce zauważalnie mniejszym zainteresowaniem niż proza. Powodów takiego stanu rzeczy jest kilka, ale nie o przywołanie ich tu chodzi. Można wskazać na fakt, że proza stanowi zdecydowaną większość w dorobku pisarza i to jej autor *Stepu* poświęcał najwięcej uwagi. Dramaturgia pojawiła się właściwie równocześnie z prozą, ale twórca oddawał się jej niejako w przerwach między tworzeniem kolejnych utworów prozatorskich. Taki stan rzeczy rysuje nam się, kiedy czytamy listy pisarza. To do nich chcę się przede wszystkim odwołać w podejmowanej tu próbie nakreślenia początków drogi Czechowa-dramaturga. Sądzę jednocześnie, że na taką postawę pisarza miał niewątpliwie wpływ przypadek z pierwszym jego dużym utworem dramatycznym, a mianowicie *Płatonowem* (*Безотцовщина*)<sup>1</sup>, napisanym jeszcze w Taganrogu, a wydanym dopiero po śmierci autora w 1923 roku. Do tej sprawy wrócimy później.

---

<sup>1</sup> Zob. А.П. Чехов: *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Сочинения, том одиннадцатый*. Москва 1986, s. 393—396. Kolejne cytaty w tekście według tego wydania, z podaniem tomu i strony.

W pracach takich wybitnych znawców twórczości Czechowa jak m.in. Aleksandr Czudakow<sup>2</sup>, Władimir Katajew<sup>3</sup> czy Władimir Linkow<sup>4</sup> kwestie związane z dramaturgią pisarza pojawiają się na drugim czy nawet na trzecim miejscu. Wydaje się to jakby naturalne, ale z niejakim zdziwieniem zauważamy, że pierwszy z wymienionych z jednej strony podkreśla bardzo istotną rolę takiego fenomenu jak: „пространственно-предметная среда детства, впечатления смежных искусств (архитектура, театр, изобразительные искусства), те социально-биографические факты, из которых складывалась жизнь в городе детства и юности”<sup>5</sup> dla zrozumienia twórczości każdego pisarza. Natomiast z drugiej raczej zdawkowo wspomina on o roli teatru w życiu Czechowa-gimnazjalisty, który, jak wiemy, oglądał wiele dobrych inscenizacji w miejscowym teatrze. Mówi przy tym badacz, że repertuar teatru był wtedy całkiem europejski. Czudakow podkreśla też, że Taganrog w czasach młodości Czechowa rozwijał się bardziej dynamicznie niż Rostów nad Donem. Działo tam dobre klasyczne gimnazjum, które przyszłemu pisarzowi dało niemało wątków dla jego przyszłych utworów<sup>6</sup>. Dlaczego zatem krytyk ogólnikowo zaledwie kreśli początki dramaturgii pisarza? Możemy tu, jak sądzę, mówić zatem o pewnej niekonsekwencji.

Na ten najwcześniejszy etap w życiu pisarza zwrócił nieco więcej uwagi autor biografii Czechowa, angielski badacz Donald Rayfield. Oparł on swoje wywody na listach pisarza, wspomnieniach znajomych oraz rodziny, m.in. brata Aleksandra. Autor przypomniał wiele faktów, może niezupełnie nowych, ale istotnych dla poznania procesu formowania się przyszłego twórcy. Przywołał materiały z życia rodziny, wskazał na rolę ojca i wyraźnie zaakcentował rolę teatru w kształtowaniu smaku artystycznego przyszłego dramaturga. Twierdzi on, m.in. w oparciu o prace takich badaczy jak Maria Siemanowa, że w teatrze mógł młodzieńki Czechow oglądać *Hamleta*, *Króla Leara* oraz sztuki Aleksandra Ostrowskiego, Fryderyka Schillera i innych autorów<sup>7</sup>. Przekonanie Rayfielda, że to właśnie utwory Ostrowskiego zwróciły jego uwagę na kwestie społeczne, widoczne w późniejszych sztukach, pozostawimy bez komentarza. Istotną jest natomiast informacja o pojawieniu się w mieście, pod wpływem działalności teatru zawodowego, również spektakli amatorskich: „Под влиянием профессионального театра в городе стали популярны и любительские театры. До тех пор, пока от болезни у Антона не ослаб голос, он участвовал в постановках — многие запомнили его городничего в гоголевском *Ревизоре*”<sup>8</sup>. Rayfield nie podaje źródła, z jakiego skorzystał, co

<sup>2</sup> Zob. А. Чудаков: *Мир Чехова. Возникновение и утверждение*. Москва 1986.

<sup>3</sup> Zob. В. Катаев: *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. Москва 1979.

<sup>4</sup> Zob. В. Линков: *Художественный мир прозы А.П. Чехова*. Москва 1982.

<sup>5</sup> А. Чудаков: *Мир Чехова...*, s. 11.

<sup>6</sup> Zob. m.in.: *ibidem*, s. 11—12.

<sup>7</sup> Д. Рейфилд: *Жизнь Антона Чехова*. Москва 2011, s. 48.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 49.

daje się zauważyć również w innych miejscach jego obszernej biografii. My możemy natomiast powołać się na wspomnienie brata pisarza, Michaiła. Już w 1910 roku ukazała się książka zawierająca materiały biograficzne o Antonie Pawłowiczu. Brat pisał: „Помню, мы разыграли даже *Ревизора*, в котором городничего играл Антон Павлович. Играли на малороссийском языке про какого-то Чупруна и Чупруниху, где роль Чупруна исполнял все тот же «увалень» Антоша»<sup>9</sup>. Brat przekazał również inne fakty z tego okresu świadczące o dramaturgicznych zainteresowaniach młodego Antona. Dowodzą one, że pociąg przyszłego dramaturga do tego rodzaju twórczości był autentyczny. Ciekawie i jakoś swoiście wygląda wypunktowanie przez starszego brata faktu wystawiania sztuk teatralnych w domu Czechowów, przy czym w języku ukraińskim, w których młody Anton brał na siebie najważniejsze obowiązki związane z takimi inscenizacjami.

Do uwag o przesuwaniu na dalszy plan dramaturgii pisarza dodać można i taki moment, że w jednej z najważniejszych prac o twórczości Czechowa w ogóle, autorstwa przywoływanego już tu Czudakowa, dramaturgia zostaje odnotowana przy okazji rozważań dotyczących „сюжета и фабулы”, które w odniesieniu do dramaturgii zajęły około 10 stron w pracy liczącej prawie 400<sup>10</sup>. U innych autorów pojawiają się też podobnie „szerokie” rozważania, ale trzeba zarazem odnotować, że znajdujemy takie uwagi o dramaturgii pisarza przy okazji rozważań różnych aspektów jego twórczości<sup>11</sup>. Nie zmienia to jednak ogólnego obrazu kwestii, o jakiej mówimy. Wypada przy tym zaznaczyć, że rozważania te zwykle rzadko dotyczyły początków twórczości dramaturgicznej. Nie inaczej, wypada dodać, wygląda to również w pracach piszącego te słowa<sup>12</sup>.

Taka sytuacja w „Czechowianach” oraz fakt, że interesowano się w przypadku dramaturgii późniejszym okresem w działalności autora *Wujaszka Wani*, skłoniły mnie do tego, by na podstawie lektury listów pisarza zająć się latami, które zamyka podróż na Sachalin. Formowanie się smaku dramaturgicznego pisarza i jego warsztatu twórczego uzupełnić można jeszcze w jakimś stopniu poprzez odwołanie się do takich źródeł jak m.in. rozprawa Renégo Śliwowskiego *Antoni Czechow*, w której autor udzielił więcej uwagi sztuce *Platonow*, zaznaczając przy tym, że stała się ona „konspektem” wszystkich właściwie późniejszych utworów dramaturgicznych<sup>13</sup>. Trzeba wszakże odnotować, że już w 1914 roku w „Русских ведомостях” pisano, iż w *Безотцовщине* „можно довольно ясно

<sup>9</sup> М. Чехов: *Об А.П. Чехове*. В: *О Чехове*. Москва 1910, s. 266.

<sup>10</sup> Zob. А. Чудаков: *Мир Чехова...*, s. 213—224.

<sup>11</sup> Zob. m.in.: И. Твердохлебов: *К творческой истории пьесы „Иванов”*, Е. Смирнова-Чикина: *„Татьяна Репина” А. Чехова*. В: *В творческой лаборатории Чехова*. Ред. кол. М. Громов и др. Москва 1974, s. 97—104, 108—117.

<sup>12</sup> Zob. m.in.: А. Ksenicz: *Ścieżkami bohaterów Antona Czechowa*. Zielona Góra 2007.

<sup>13</sup> Zob. R. Śliwowski: *Antoni Czechow*. Warszawa 1965.

различить эмбрионы некоторых будущих чеховских произведений”<sup>14</sup>. Problem z ustaleniem pewnych faktów i odczytaniem rozumowania pisarza w tamtych latach polega na tym, że w listach z tego okresu nie ma żadnych uwag na temat tego utworu, napisanego jeszcze w Taganrogu. O tym, że taki powstał, dowiadujemy się tylko z listu brata Aleksandra, który 14 października 1878 roku tak oto odpowiadał autorowi: „Ты напоминаешь об безотцовщине. [...] В безотцовщине две сцены обработаны гениально, если хочешь, но в целом она непростительна, хотя и невинная ложь” (11, 396). Zauważmy, że Aleksander pisze tytuł z małej litery, a zatem tekst nie miał jeszcze konkretnej nazwy, lub też brat uznał, że nie zasługuje on na to, by zatytułować go i wydać. Natomiast w 1907 roku właśnie Aleksander z przekonaniem stwierdzał, że Anton Pawłowicz napisał w Taganrogu *Безотцовщину* „и ужасно смешной водевиль *Недаром курица пела*”. Tekst pierwszego utworu Czechow przesłał do Moskwy, aby rodzina przeczytała go i spróbowała zainteresować nim któryś z teatrów. Z ledwie czytelnego zapisu na początku rękopisu można wnioskować, że autor chciał nim zainteresować aktorkę Marię Jermołową. Plan się nie powiódł, i kiedy autor był już studentem, to sam: „*Безотцовщину* разорвал на мелкие кусочки” (11, 394). Okazało się jednak, że tekst zachował się w odpisie i w 1923 roku został opublikowany. Te skomplikowane dzieje *Platonowa*, jak sztukę nazwano w Polsce, dowodzą z jednej strony, że młodziutki autor musiałby długo czekać na moment, kiedy jego najwcześniejsza sztuka zyska uznanie. Publikacja nastąpiła bowiem dziewiętnaście lat po śmierci autora. Z drugiej natomiast jest to potwierdzenie faktu, że nie od razu uwierzył on w swój dramaturgiczny talent, przy czym należy pamiętać, że kilkunastoletni autor porywał się na tak trudną rzecz jak komedia. Jeżeli uświadomimy sobie przy tym, że naruszała ona, jeszcze nieśmiało, przyjęte wtedy kanony, to zrozumiemy powody, dla których nie została wydana ani wystawiona.

Drugi ze wspomnianych w liście tekstów nie zachował się. Można przypuszczać, że powstał on tylko po to, aby rozbawić najbliższych. Młody Czechow skory był do wywoływania zabawnych sytuacji i tworzenia atmosfery, w której wszyscy mogli się wesoło śmiać. Ten specyficzny dla niego sposób bycia zachował on na długie lata i odczuwa się go w jego listach. Inne próby dramatyczne z tego okresu uważał on za „bezdarne” i nie lubił o nich mówić. W ten sposób wyrażał się przede wszystkim o jednoaktówkach. Dobrze świadczy o tym historia tekstu *На большой дороге*, przerobiona z opowiadania *Jesieni* (*Осенью*, 1883), którą posłał nie do „Oskołków” Lejkina, u którego drukował swoje opowiadania i scenki humorystyczne, ale do „Budilnika”, a swego wydawcę uspokajał, mówiąc: „пишу маленькую чепуху для сцены”, przy czym jest to „вещь весьма неудачная” (list z dnia 4 listopada 1884 roku). Jednoaktówka okazała się najwyraźniej zbyt śmiała w prezentowaniu sytuacji mających miejsce na prowincji, ponieważ nie uzyskała zezwolenia cenzury.

<sup>14</sup> Zob. А.П. Чехов: *Полное собрание...*, Т. 11, s. 395.

Lepiej potoczyła się historia etiudy dramatycznej *Łabędzia pieśń* (*Лебединая песня*, 1887), która oparta została na opowiadaniu *Kalchas*. W liście do M. Kisielowej jej autor zauważał: „Я написал пьесу в 4-х четверушках. Игратья она будет 15—20 минут. Самая маленькая драма во всем мире. Играть в ней будет известный Давыдов, служащий теперь у Корша. Печатается она в «Сезоне», а посему всюду разоидется. Вообще маленькие вещи гораздо лучше писать, чем большие; претензий мало, а успех есть... Что еще нужно? Драму свою писал я 1 час и 5 минут. Начал другую, но не кончил, ибо некогда” (14, 2). Jest tu pisarz i skromny, i wylewny zarazem. Widać, że cieszy go fakt przyjęcia tekstu do druku, a równocześnie sam jakby pomniejsza swoje zasługi jako twórcy, bo przecież pracował tylko „nieco ponad godzinę”. Taki sposób wypowiedzania się zachowa on jeszcze długo. Po wystawieniu sztuki do tejże Kisielowej pisał: „В пятницу идет моя паршивенькая пьеска в одном акте” (list z dnia 15 lutego 1888 roku).

Jest to bodaj jeden z pierwszych scenicznych sukcesów Czechowa związany z teatrem Korsza, w którym wkrótce wystawiony zostanie *Iwanow*. Sztuka ta, w dwóch redakcjach — komediowej i dramatycznej (1887 i 1888) — pozwoliła Czechowowi uwierzyć w siebie jako dramaturga i zarazem stwierdzić, iż nie jest on jeszcze dostatecznie przygotowany do zmierzenia się przede wszystkim z krytyką, która nie rozumiała jego podejścia do tworzenia „iluzji życia na scenie”. Dla pełniejszego obrazu działalności dramaturgicznej pisarza wypada jeszcze odnotować, że przed wyjazdem na Sachalin, w konsekwencji bardzo dramatycznym dla zdrowia autora, napisał on jeszcze m.in. *Niedźwiedzia* (*Медведь*, 1888) i *Oświadczyony* (*Предложение*, 1889). Uwagę o krytyce dobrze dopełnia sugestia wyrażona w liście Aleksieja Pleszczejewa do Antona Pawłowicza, który stwierdzał, że wszyscy chwalą detale w jego sztuce, ale nie są zadowoleni z głównego bohatera: „Пьесы вам действительно нужно на долгое время отложить писать. Эти сценические условия связывают вас. У вас талант эпический. Со временем, может быть, у вас явится потребность написать драматическую вещь, если подвернется такой сюжет, который лучше укладывается в драматические нежели в эпические рамки” (2, 478).

Sztuka nie spodobała się, jak pisał Lejkin, „starym mistrzom dramatycznej sztuki”, którzy w Czechowie zobaczyli konkurenta. Zyskała natomiast uznanie „literatów”. Nie bardzo podobał się *Iwanow* aktorom i krytyce, przyzwyczajonym do oklasków w czasie tzw. „zejść”, czego u Czechowa zupełnie zabrakło. Wszystko to razem, w jakiejś mierze, spowodowało, że autor nowoczesnego na owe czasy utworu skorzystał niejako z rady swojego przyjaciela i na pewien czas „zawiesił” działalność dramaturgiczną. Nie znaczy to wcale, że godził się on z opiniami wypowiedzianymi na temat *Iwanowa* i swojego widzenia dramaturgii. Od tego właśnie momentu w listach znajdujemy więcej materiału pozwalającego odczytać z niego Czechowowskie rozumienie dramaturgii. Nie zostanie ono tu w pełni zaprezentowane, tym niemniej chciałbym niektóre momenty rozumo-

wania pisarza przywołać niejako w syntetycznym skrócie. Czechow zainteresował się też wtedy sposobem inscenizacji jego sztuk, wsłuchiwał się w uwagi krytyki i rady znajomych literatów, ale rzadko zgadzał się z nimi. Był zarazem zadowolony z tego, że *Iwanow* wystawiany jest w różnych teatrach i przyjmowany dobrze, a niekiedy nawet owacyjnie przez publiczność, ale bolały go bardzo i wręcz czuł się urażony złośliwymi często uwagami krytyki. W listach znajdujemy takie właśnie reakcje autora na przyjęcie *Iwanowa*, kiedy, wydawałoby się, zbiera niezасłużone pochwały i odczuwa radość, ale równie często spotykamy się z przekonaniem o niedocenianiu go, co wywoływało u niego złość i poczucie urażonej dumy. Do Lejkina 4 listopada 1887 roku pisał z widocznym rozżaleniem: „Моя пьеса лучше всех пьес [...], но она провалится благодаря бедности коршевской труппы” (2, 142). Miał on także zastrzeżenia do gry aktorów i do ich zachowania. Jako człowieka dwulicowego oceniał Dawydowa, który grał głównego bohatera w inscenizacji przygotowanej w teatrze Korsza. Korespondencja pokazuje też, że koledzy po piórze próbowali wyjaśnić mu, co nie podoba się innym autorom. Chodziło o to, jak zauważał Aleksandr Łazariew-Gruzinski, że „narusza on wątek i sceniczne warunki” (2, 155). Z tym akurat dramaturg mógłby się zgodzić, ale tylko na tej zasadzie, że robił to świadomie, uważając, że stare kanony sceniczne już się przeżyły. Lejkinowi na podobne uwagi odpowiadał krótko: „[...] автор хозяин пьесы, а не актеры” (2, 149). Te nastroje powodowały, że do brata Aleksandra pisał on wprost: „Ну, пьеса проехала. Описываю все по порядку. [...] Роль знали только Давыдов и Глама, а остальные играли по суфлеру и по внутреннему убеждению” (2, 150).

O swoim dziele rozmawiał twórca z rodziną i najbliższymi mu ludźmi. Do takich należał Pleszczejew, ale szczególnie dużo listów kierował do Aleksieja Suworina. Jego zbliżenie z tym człowiekiem nie wszyscy rozumieli i nierzadko oceniali je negatywnie. Szczególnie tzw. krytyka radziecka miała to Czechowowi za złe. Suworinowi można zarzucić, że patrzył na twórczość autora *Wiśniowego sadu* raczej jako wydawca, ale z nikim autor tej sztuki nie rozmawiał tak szczerze i nie znajdował takiego zrozumienia. Mógł sobie Czechow pozwolić np. na taką krytyczną uwagę dotyczącą sztuki Iwana Szczegłowa, ponieważ wiedział, że Suworin zachowa to w tajemnicy: „написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянуто, грубовато и пахнет проституцией. В пьесе нет женственности, нет легкомыслия, нет ни жены, ни мужа [...] ни соли, ни воздуха [...]” (3, 8). Właśnie Suworina informował on w tym samym liście, że wprowadzi poprawki do *Iwanowa*: „Если, думается мне, написать другой IV акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, [...] то пьеса выйдет законченной и весьма эффектной” (3, 9). Jak poważne były to zmiany, świadczy fakt, że w ich rezultacie powstały dwie wersje utworu — komediowa i dramatyczna. Nie omieszkała oczywiście powiadomić o tym Suworina, przy czym dodawał: „Если и теперь не поймут

моего *Иванова* то брошу его в печь и напишу повесть *Довольно!* Названия не изменю. Неловко. Если бы пьеса не давалась еще ни разу, тогда другое дело” (3, 15). Ciekawe, że Czechow zamyslił pisać wspólnie z Suworinem sztukę, przedstawił dokładny jej konspekt i... napisał ją sam. Nie będę tu wnikał w powody takiego zakończenia współpracy, istotne jest natomiast to, że konspekt i sama jednoaktówka łamią stare sceniczne stereotypy.

W innym liście wygłasza pisarz dość ostry pogląd odnoszący się nie tylko do teatru, w którym wystawiano jego sztukę: „Публика, как она не глупа, все-таки в общем умнее, искреннее и благороднее Корша, актеров и драматургов, а Корш и актеры воображают, что они умнее. Взаимное недорозумение” (3, 62). Podobny sąd wygłosi Czechow kilka lat później, kiedy jego pierwsza inscenizacja *Mewy* zakończyła się klapą. To wtedy wypowiedział on znane słowa: „Пьеса шлепнулась и провалилась с треском” (6, 197). Sytuacja z teatrem Korsza i innymi teatrami w tym czasie była typowa i powszechna, tzn. wystawiano sztuki, które podobały się publiczności i przynosiły zyski. Nad ich stroną estetyczną i etyczną raczej się nie zastanawiano. Czechow dobrze to rozumiał, dlatego też pisał jednoaktówki, takie jak *Niedźwiedź* czy *Oświadczeniu*. W jednym z listów z tego okresu czytamy: „Завтра у Корша идет мой *Медведь*. Написал я еще один водевиль. Две мужские роли, одна женская” (3, 46). Teatr niewątpliwie pociągał pisarza, a powody tego były różne. Pierwszy z nich może być taki: „Можно не любить театр и ругать его и в то же время с удовольствием ставить пьесы. Ставить пьесу я люблю так же, как ловить рыбу и раков: закинешь удочку и ждешь, что из этого выйдет”. Dostawać za to pieniądze, to jak wyciągać ryby czy raki z sieci. „Забава приятная” (3, 74). Właśnie ta przyjemna zabawa, ze zrozumiałych powodów, pociągała pisarza, a raczej zmuszała nawet do podejmowania takich działań w latach 80. W marcu 1889 roku przyznawał się on Pleszczejewowi, może niezupełnie wprost, dlaczego to robi: „Пьес не стану писать. Если будет досуг, то сделаю что-нибудь пур манше, но осень и зиму буду отдавать только беллетристике. Не улыбается мне слава драматурга” (3, 172). Dzień wcześniej, 6 marca 1889 roku, pisał do Suworina o tym samym, ale jakże inaczej i wprost. Do kolegi po ródznie nie wypadało bowiem mówić o zarobkach: „Из дирекции я получил 997 рублей за *Иванова* и *Медведя*. Запер их в стол. Цыган не заработал того живым медведем, что я заработалдохлым. 500 рублей дал мне зверь” (3, 172). Forma „рублев” to nie „opiska”. Czechow bowiem nieco wcześniej pisał do Suworina, że od pewnego Ukraińca („chochła”) usłyszał kiedyś takie zdanie: „коли б я був царем, то украв бы сто рублив и утик” (3, 24). Zabawne wyrażenie widocznie spodobało się pisarzowi, który przecież dobrze znał język ukraiński, dlatego powtórzył je przy nadarzającej się okazji.

Szersze przytoczenie wymiany zdań pomiędzy pisarzem i Suworinem przekracza ramy tekstu. Wiele ciekawych i zaskakujących uwag pojawi się w tej korespondencji wokół wydania i inscenizacji *Diabła leśnego* i innych sztuk.

Możemy tylko żałować, że wypowiedzi Suworina poznajemy jedynie pośrednio, ponieważ nie mamy dostępu do jego listów.

Autor *Niedźwiedzia* czuł się osamotniony w swoich działaniach zmierzających do zmiany sytuacji w rosyjskiej dramaturgii. Do Szczegłowa pisał on bez ogródek: „Современный театр — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства”. Nazwany tu wprost autor mówił Czechowowi, że jego sztuka została „zrugana”, ponieważ wykpił w niej „żółtodziobych liberałów”. „После этого я еще больше возненавидел тех фанатиков-мучеников, которые пытаются сделать из него что-нибудь путное и безвредное” (3, 66).

Wspomniany *Diabeł leśny* (*Леший*) powstawał na przełomie 1889 i 1890 roku przed wyjazdem pisarza na Sachalin. Chciał on odbyć tę podróż z kilku powodów, o czym pisał w liście z dnia 9 marca 1890 roku. W samej sztuce trudno byłoby doszukiwać się jakichś aluzji do podjętego już postanowienia czy zamierzeń dotyczących innowacji artystycznych w dramaturgii. Zastanawiające, że w rzeczy samej w tym, co pisał Czechow po powrocie z tego straszego miejsca zesłania, obie te kwestie wyraźnie dały się zauważyć. W utworze, zdaniem autora, pokazał on współczesne mu środowisko rosyjskiej inteligencji, u której brakowało pisarzowi chęci do działania: „В пьесе идет речь о человеке нудном, себялюбивом, деревянном, читавшем об искусстве 25 лет и ничего не понимавшем в нем; человеке, наводящем на всех уныние и скуку, не допускающем смеха и музыки, и проч. и проч., и при всем том необыкновенно счастливым” (3, 265). W znacznie późniejszej postaci profesora Sieriebriakowa z *Wujaszka Wani* odnajdziemy czytelne ślady tego bohatera. To, co przytoczone zostało odnośnie powstania i wystawienia *Iwanowa*, w jakiejś mierze, ale znacznie spokojniej zaistnieje także w przypadku tej sztuki. Być może, pisarz był już bardziej oswojony i lepiej przygotowany do reakcji krytyki i publiczności na jego komedię.

Pominałem wielu korespondentów Czechowa, a zatem i zawarte w listach do nich sądy, uwagi oraz komentarze autora. Staralem się wybierać tych adresatów i te fakty, które uznałem za istotne. Pominałem takich jak m.in. Fiodor Szechtel, K. Brancewicz i wielu innych. W charakterystyczny dla siebie sposób wyrażał pisarz w listach do nich, stosownie do bliskości, jaka wiązała go z nimi, bardziej zwięźle, oficjalnie czy też nieoficjalnie, z większą czy mniejszą wstrzeźliwością to, co dotyczyło kwestii tak natury literackiej, jak i osobistej. Należy podkreślić, że w wielu listach Czechow zdaje się nie tracić poczucia humoru i dystansu do siebie, kiedy, jak możemy się domyślać, w rzeczywistości czuł się zapewne inaczej. Ten sposób bycia zachował on na całe życie. Bardzo trafnie pokazał to w swojej książce o nim Korniej Czukowski<sup>15</sup>. Ta specyficzna wesołość i wyrozumiałość, pod którymi można było wyczuć zwykle zawoalowane przesłanie, niech zilustruje następujący przykład. W tych

<sup>15</sup> Zob. К. Чуковский: *О Чехове. Человек и мастер*. Москва 2008.



niewesołych przecież dla pisarza czasach w liście do A. Leńskiego wyraziło się to tak: „Я назвал *Калхаса Лебединой песней*. Название длинное, кисло-сладкое, но другого придумать никак не мог, хотя думал долго. Простите, что я так долго возился с пьесой. Дело в том, что ей пришлось пройти в этот раз два чистилища: [...] цензуру и комитет” (3, 43).

Dobiegający trzydziestki pisarz osiągnął już określoną dojrzałość artystyczną, którą w prozie zaświadczył m.in. opowieścią *Step*, a w dramaturgii *Iwanowem*. Miał przed sobą jeszcze około piętnastu lat pracy twórczej, którą wypełniły dziesiątki wybitnie oryginalnych opowiadań i kilka nie mniej znaczących sztuk teatralnych, które na stałe weszły do repertuaru teatrów na całym świecie. Spojrzenie na początki jego działalności dramaturgicznej pozwala stwierdzić, że miał on swoje wyobrażenie o nowym teatrze i realizował je stopniowo. Wypadło mu pokonywać rutynę „starego teatru”, ale przecież równocześnie wybierał on z niego to, co było wartościowe. „Dla chleba” popęłnił świadomie kilka drobnych utworów wzorowanych na wodewilu, ale i w nich kierował się tym, co przyjęto nazywać Czechowowską „iluzją rzeczywistości na scenie”.

**Andrzej Ksenicz** — prof. zw. dr hab., związany z Uniwersytetem Zielonogórskim, badacz historii literatury rosyjskiej. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień przełomu XIX i XX wieku. Autor monografii poświęconych twórczości Czechowa: *Ścieżkami bohaterów Antona Czechowa*, *Antoni Czechow i świat jego dzieła*; redaktor wielu publikacji zbiorowych.